إضاءة في الدرس الأدبي:
بائية ذي الرمّة نموذجاً

د. إسماعيل أحمد العالم[*]

ملخص

لا ينبغي للكاتب أن يقتصر في تحليل نص أدبي ما على النظرة الجزئية إلى إحدى زواياه، بل يجب استحضار العناصر جميعاً في ذهن الناقد، كأن يقف على الأبعاد التاريخية والاجتماعية والجمالية للنص، وعلى ثقافة صاحبه، ثم عرض كل هذا على القواعد النقدية المتعارف عليها في الصورة والموسيقى واللغة والأسلوب وغيرها، ومن هذا المنطلق أنشأ البحث سداته ولحمته.

---

[*] قسم اللغة العربية- كلية الآداب - جامعة اليرموك.

المقدمة:

دأب الناقد أو الدارس عامة- في دراسة النص الأدبي- على أن يقوم بتحليله أولاً ثم تقويمه ثانياً. وتحليل النص الأدبي يتطلب من الناقد أو الدارس أن يتبين جوهر النص من خلال عرضه على مجموعة من القواعد والقوانين النقدية، ليرى مدى اتساقه معها أو خروجه عنها(١).

ومن هنا لا ينبغي للناقد أن يحكم إحساسه الخاص فاصلاً في الرؤية النقدية، فإلى جانب الانطباع الذاتي لابد من فحص النص وتحليله عرضاً على تلك القواعد التي تحكم الشاعر خاصة في تعامله مع أداته، ابتداء من الحرف إلى تناسقه مع غيره من الحروف، إلى الكلمة وتفاعلها مع الكلمات الأخرى، إلى التراكيب والتعبيرات وما بينها من اتساق أو تنافر، إلى تحليل الصور الكلية وما يعيش بداخلها من تفصيلات تصويرية دقيقة، إلى موسيقى الألفاظ، أو تآلف المعاني، إلى كل قضايا الشكل والمضمون في النص الأدبي. وليس معنى هذا أننا نقصر تحليل النص على هذا المستوى الجمالي الذي يجعلنا نعيش فيه من الداخل لصرف النظر عن علاقاته الخارجية، فممّا لا شك فيه أن لهذه العلاقات قيمتها وأهمتها، وليس من الطبيعي أن يصدر العمل الفني من فراغ فكري أو اجتماعي، إذ لابد له من مبدع، ولابد لهذا المبدع بدوره من موقف اجتماعي من قضية فنه(٢).

ومن هنا يجب أن نتعرف في دراسة النص الأدبي دور هذا المبدع في خلق النص وصياغته الجمالية، ثم دور الواقع الاجتماعي الذي أثر في المبدع والعمل الفني على السواء، كما على الناقد أن ينظر إلى العمل الأدبي نظرة شمولية فاحصة تستفيد من كل العلوم المساعدة والخبرات الجمالية، فيما يسمى بالمنهج التكاملي.

لقد انتقل النقد العربي القديم في مرحلة من مراحله إلى قضايا جمالية، تعرض للتذوق الفني، كأن الأمر في مراحل تطورها تبدأ من الحكم الانفعالي إلى الموقف الفعلي ثم إلى رؤية حضارية متوازنة، ومن هنا وجدنا عبد القاهر الجرجاني بكتابيه "دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة"، ومن خلال علمي المعاني والبيان- يخرج بنظرية النظم التي تقضي على ثنائية اللفظ والمعنى، لأن العمل الفني لا يرجع جماله إلى اللفظ ولا إلى المعنى، ولكن إلى الصورة الأدبية "وذلك أنهم لما جهلوا شأن الصورة، وضعوا لأنفسهم أساساً وبنوا على قاعدة، فقالوا إنه ليس إلاّ المعنى واللفظ ولا ثالث"(٣)، وتقضي على ثنائية قبح الأخذ وحسن الأخذ، ومن هنا ندرك أن قضية السرقات كلها لم تعد لها الأهمية الكبيرة التي كان تشغل النقاد، فاتفاق بيتين في المعنى لابد أن يقوم بينهما خلاف في أدائه ونظمه وهيئة تعبيره، ما دامت الجملة يتغير نظمها بمجرد تغير ترتيب ألفاظها(٤)، "وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان بَينُ خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقاً، عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا، للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك، وليس العبارة عن

ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه فينكره منكر بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير"(٥).

ثم يطالعنا حازم القرطاجني في كتابه "مناهج البلغاء" بنظريته الجمالية القائمة على التناسب، فيرى أن إبداع الشاعر يرجع إلى الصلة بين الشاعر وموضوعه "أعلم أن خير الشعر ما صدر عن فكر ولع بالفن والغرض الذي القول فيه مرتاح للجهة والمعنى الذي وجه إليه كلامه لإقباله بكليته على ما يقوله، وتوفير نشاط الخاطر وحدته بالانصباب معه في شِعِيه، والميل معه حيث مال به هواه، ولهذا كان أفضل النسيب ما صدر عن سجية نفس شجية وقريحة قريحة، وكذلك الإخوانيات والمراثي وما جرى هذا المجرى"(٦).

والتناسب عند حازم محور الصياغة في العمل الفني(٧)، من حيث حروف الكلمات ومن حيث كلمات الجملة الشعرية، ومن حيث الجمل كلها، وهو أمر مرجعه إلى الشعور قبل كل شيء مثل تشاكل الألحان والأصباغ "وليست المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هزِّ النفوس وتحريكها، بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليها درجة الإبداع منها، وبحسب ما تكون عليها الهيئة النطقية المقترنة بها، وبقدر ما تجد النفوس مستعدة لقبول المحاكاة والتأثر بها"(٨).

وهنا ينتقل حازم إلى المتذوق الجمالي حركة مستمرة من العمل الأدبي إلى نفس المتذوق، ومن نفس المتذوق إلى العمل الأدبي حتى يقوم التناسب أو التوازن بينهما، فتتم التجربة الذوقية أو الجمالية للفنون.

وعندما ننظر إلى النص من زاوية المبدع أولاً أو ما يسمى بالمنهج الخارجي لدراسة النص، فإننا نسير على هدي النظرية النقدية المعاصرة، فعلم النفس الأدبي يعد كل عمل فني نوعاً من الإذاعة الذاتية عن الفنان يمكن أن يقرأنها الناقد، فالناس في الحقيقة رجلان: أحدهما اتجه إلى ذاته، واتخذ من أحلامها وميراثها اللاشعوري مادة لإبداعه وهو الفنان، والثاني اتجه إلى الخارج وسلط عليه حِسَّهُ وفكره وهو العالم(٩)، والحقيقة أن تاريخ حياة الأديب يعيننا على فهم شخصيته من ناحية، وظروف العمل الفني من ناحية أخرى، ويعيننا على إدراك كثير من أبعاد الاتجاهات الأدبية، منها لماذا اتجه عمر بن أبي ربيعة إلى الغزل اللاهي، والعباس بن الأحنف إلى الغزل العذري العفيف، وبشار بن برد إلى الهجاء، وتضخم الأنا في شعر المتنبي، وهكذا تعيننا الدراسات النفسية على تحليل العاطفة في صدقها وزيفها، واضطرابها وهدوئها، والشخصية في ظهورها أو إخفائها، وأسباب إجادة الشاعر في فن ما(١٠). ومن الحق أن الناقد العربي قد التفت قديماً إلى غير قليل من هذه الظواهر النفسية، فقد التفت ابن قتيبة لدواعي ودوافع قول الشعر، ومنها الطرب والطمع والغضب والشوق(١١)، والتفت القاضي الجرجاني لأهل النقص وما يدفعهم إلى حسد الأفاضل وانتقاص الأماثل وهجائهم، وكذلك إرجاعه سلامة الشعر ودماثة الكلام إلى دماثة الطبع والخلقة، أما الجافي الجلف فكز الألفاظ معقد الكلام. ويمثل القاضي للسلاسة بعدي بن زيد، فهو على جاهليته أسلس في شعره من الفرزدق ورؤبة

وهما إسلاميان، ويعود لعدي فيرى أن من أسباب هذه السلاسة ملازمته الحاضرة، ويتوقف الناقد عند عبد القاهر الجرجاني خلال شرحة لنظرية النظم، فيرى التفاتاته الذكية إلى النواحي النفسية في التأثير حين يقول: "فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً أو يستجيد نثراً فيقول: حلو رشيق وحسن أنيق وعذب سائغ وخلوب رائع، فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف، وإلى ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فوائده، وفضل يقتدحه العقل من زناده"(١٢).

ما ذكر من ملحوظات قد تطور في عصرنا إلى نظريات في علم النفس الأدبي، والشأن نفسه في علم الاجتماع الأدبي، فالفن ظاهرة اجتماعية، والفنان كائن اجتماعي، والقيمة الفنية لها بعد اجتماعي، والحياة الاجتماعية محصلة تفاعل الزمان والمكان، وعلم الاجتماع الأدبي يتناول الأجناس الأدبية ويفسر ظهور الفنون الأدبية، كالملحمة وارتباطها بالمجتمعات البدائية، والمسرحية وارتباطها بالمجتمعات الحضارية، والقصة ونموها في المجتمع البرجوازي، ثم يتناول علم الاجتماع الأدبي الموضوعات، فيلاحظ على سبيل المثال أن فنَّ المديح يرتبط بالبيئات الأرستقراطية، وأن فنّ الهجاء يرتبط عادة بالبيئات الشعبية(١٣).

ومن العناصر التي تسهم في تفسير النص الأدبي تعرف الأساليب، إذ تسهم في توضيحه، لأن الخيال لا يخترع من فراغ، ولكنه يقوم بتركيب الصور الموجودة في الذاكرة، ولا يمكن تفسير كثير من هذه الصور إلاّ في ضوء العلاقة بين الصورة والبيئة الاجتماعية فعندما يفضل الشاعر أو الإنسان فرسه على زوجه في العصر الجاهلي، يدعونا إلى دراسة القيم والأعراف الاجتماعية في البيئة الجاهلية، وفي ضوء هذه القيم والأعراف ربما فسّرنا غير قليل من الظواهر الفنية، مثل مخاطبة المثنى، ومثل عدّ الضخامة مقياساً للجمال(١٤).

ودارس النص يعرض للشكل والمضمون، مع ملاحظة أن الشكل لا ينفصل عن المضمون، فهما معاً يكوّنان بناء القصيدة، أو العمل الفني، فالمضمون هو الموقف الفكري الذي يقفه الأديب من الموضوع، فقد يكون الموضوع حادثة أو إثارة نعرة وطنية، أو صراعاً بين الخير والشر، أما الشكل فهو جوانب البناء الأخرى من حيث الكلمة والجملة الشعرية في إطار الصورة والموسيقى التصويرية، وهناك نظرية موسيقية ما زالت مطروحة منذ طرقها حازم القرطاجني، فيما أسماه بتناسب المسموعات، ومحورها العلاقة بين النغم والموقف، أ, بعبارة أوضح العلاقة بين بحور الشعر والتفعيلات من جهة والموقف الفكري أو مضمون العمل الأدبي من جهة أخرى، وإذا كانت الموسيقى تعبيراً وليست تطريباً، أو هي موسيقى تصويرية، فمعنى هذا أنها لابد أن تخفت في موقف وأن تشتد في موقف، وأن نحتاج إلى الموسيقى الوترية في حين من الأحيان، وإلى فرقة موسيقية في حين آخر، وبعض البحور المركبة مثل البحر

الطويل المركب من المتقارب والهزج، والبسيط المركب من الرجز والمتدارك يمكن أن يقوم مقام الفرقة الموسيقية، كما أن بعض البحور الصافية مثل المتدارك بإيقاعه السريع يصلح لمواقف لا يصلح لها بحر آخر مثل الرمل بإيقاعه البطيء(١٥).

وعملية الاختيار في تناسب المسموعات عملية لاشعورية تتم خلال التجربة الفنية التي يشبهها النقاد في مراحلها المختلفة بمراحل تكوّن الأجنة ثم استكمال الشكل حتى الميلاد، لذلك فإن القضية تعود إلى اختزان الشاعر للتجارب الجزئية، ورصد انفعالاته إزاء الأحداث الخارجية، ثم تفاعل هذه الأحداث مع الذات، واختمار كل هذا حتى يأتي مثير ينبه الخيال الخلاق عند الفنان(١٦). وهذا الخيال كما يقول الدكتور ماهر حسن فهمي قادر على أن يذيب أو يصهر الجزئيات ويبدع من جديد كلاً منسجماً، ولكنه بحاجة إلى قوة أخرى تجعل من هذه الرؤية الجديدة عملاً خاضعاً للنظام، وهذا دور الجانب الواعي لدى الفنان في التجربة الأدبية(١٧)، ولإدراك هذه المفاهيم لعل التحليل يكون هادياً لنا.

بائية ذي الرُمَّة

مَا بَالُ عَيْنِكَ منها الماءُ ينسكبُ   كأنّه من كُلَى مَفْرِيَّةٍ سَرِبُ
وَفْرَاءَ غَرْفِيَّةٍ أثْأى خَوارِزُهَا   مُشَلْشِلُ ضَيَّعَتْهُ بَيْنَهَا الكُتَبُ
أَسْتَحْدَثَ الرِّكْبُ من أشْيَاعِهِمْ خبراً   أم راجعَ القَلْبَ من أطرابِهِ طَرَبُ
أَمْ دِمْنَةٌ نَسَفَتْ عنها الصَّبا سُفَعاً   كما تُنَشَّرُ بعدَ الطِّيَّةِ الطُّنُبُ
سَيلاً مِنَ الدِّعْصِ أغْشَتْهُ معارِفَهَا   نكباءُ تَسْحَبُ أعلاهُ فَيَنْسَحِبُ
لا بَلْ هو الشّوقُ من دارٍ تَخَوَّنَهَا   ضَرْبُ السَّحَابِ وَمَرٌّ بارِحٌ تَرِبُ
يبدو لِعَيْنَيكَ منها وَهْيَ مُزْمِنَةٌ   نُؤْيٌ وَمُسْتَوْقَدٌ بالٍ ومُحْتَطَبُ
إلى لوائحَ من أطلالِ أحْوِيَةٍ   كأنّها خِلَلٌ مَوشِيَّة قُشُبٌ
بجانب الزُّرُقِ لم تطمسُ معالِمَها   دوارجُ المُورِ والأمطارُ والحِقَبُ
ديارُ ميَّةَ إذْ ميٌّ تُسَاعِفُنَا   ولا يَرَى مثلَها عُجْمٌ ولا عَرَبُ
برّاقَةُ الجيدِ واللَّبَّاتُ واضِحَةٌ   كأنَّها ظبيةٌ أَفْضَى بها لَبَبُ
بينَ النهار وبينَ اللّيل من عَقَدٍ   على جوانِبِهِ الأسْبَاطُ والهَدَبُ
عجزاءُ ممكورةٌ خُمْصَانَةٌ قَلِقٌ   عنها الوِشَاحُ وتَمَّ الجسمُ والقَصَبُ
زَيْنُ الثيابِ وإنْ أثوابُها استُلِبَتْ   فوق الحَشِيَّةِ يوماً زَانَها السَّلَبُ
تُرِيكَ سُنَّةَ وجهٍ غيرَ مُقْرِفَةٍ   مَلْسَاءَ ليس بها خالٌ ولا نَدَبُ
إذا أخو لذَّةِ الدنيا تَبَطَّنَها   والبيتُ فوقَهُما بالليلِ مُحْتَجِبُ
سَافَتْ بطِيِّبَةِ العِرْنِينِ مارِنُهَا   بالمِسْكِ والعَنْبَرِ الهنديِّ مُخْتَضِبُ
تزدادُ للعين إبْهَاجاً إذا سَفَرَتْ   وَتَحْرَجُ العَيْنُ فيها حينَ تَنْتَقِبُ
لمياءُ في شفتيها حُوَّةٌ لَعَسٌ   وفي اللّثاتِ وفي أنيابها شَنَبُ
كحلاءُ في بَرَجٍ صفراءُ في نَعَجٍ   كأنها فِضَّةٌ قد مَسَّها ذَهَبُ
والقُرْطُ في حُرَّةِ الذِّفْرَى مُعَلَّقُهُ   تَبَاعَدَ الحَبْلُ منه فهو يَضْطَرِبُ

تلك الفتاةُ التي عُلَّقْتُهَا عَرَضَاً   إنَّ الكريمَ وذا الإسلامِ يُخْتَلَبُ
ليالِيَ اللَّهْوُ يطبيني فَأَتْبَعُهُ   كأنني ضارِبٌ في غَمْرَةٍ لَعِبُ
لا أحْسَبُ الدَّهْرَ يُبْلِي جِدَّةً أبداً   ولا تَقَسَّمُ شَعْبَاً واحداً شُعَبُ
زارَ الخيالُ لميٍّ هاجعاً لَعِبَتْ   به التنائفُ والمهرِيَّةُ النُّجُبُ
مُعَرِّسَاً في بياضِ الصُّبْحِ وَقْعَتُهُ   وسائرُ السيرِ غلاّ ذاكَ مُنْجَذِبُ
أَخَا تَنَائِفَ أَغْفَى عندَ سَاهِمَةٍ   بأخْلَقِ الدَّفِّ من تَصْدِيرِهَا جُلَبُ
تَشكو الخِشَاشَ ومجرى النِّسْعتَيْنِ كما   أَنَّ المريضُ إلى عُوَّادِهِ الوَصِبُ
كأَنَّها جملٌ وَهْمٌ وما بَقِيَتْ   إلا النَّحِيزَةُ والألْوَاحُ والعَصَبُ
لا تُشْتَكَى سَقْطَةٌ منها وقد رَقَصَتْ   بها المَفَاوِزُ حتى ظهرُها حَدِبُ
كأَنَّ راكِبَهَا يَهوي بِمُنْخَرَقٍ   من الجَنُوبِ إذا ما رَكْبُهَا نَصِبُوا
تَخْدِي بِمُنْخَرَقِ السِّرْبَالِ مُنْصَلِتٍ   مثلِ الحُسَامِ إذا أصحابُهُ شَحَبُوا
والعيسُ من عاسجٍ أو واسجٍ خَبَبَاً   يُنْحزْنَ من جَانِبَيْهَا وهي تَنْسَلِبُ
تُصْغِي إذا شَدَّها بالكور جانحةً   حتى إذا ما استوى في غَرْزِهَا تَثِبُ(١٨)

توافرت دوافع غير قليلة لتكون الصورة الأولى من بائية ذي الرمة، وهي حديث الغزل بميّ، وما يتصل بها من وصف الشاعر لنفسه وراحته موضوع الدراسة التطبيقية.

ومن هذه الدوافع أن الآراء مجمعة على تفضيلها على سائر شعر ذي الرُمة(١٩)، وقد اختارها صاحب الجمهرة في مجمل القصائد الملحمات، وهي "نفس شعر الرجل"(٢٠)، وذهب جرير إلى أن ذا الرمة "لو خرس بعدها لكان أشعر الناس(٢١)، وكان يقول أيضاً: ما أحببت أن ينسب إليّ من شعر ذي الرمة إلا قوله: ما بال عينك، فإن شيطانه كان له فها ناصحاً(٢٢)، ولا عجب بعد هذا إذا رأينا ذا الرمة نفسه معجباً بقصيدته هذه، فقد أحس بما فيها من جمال وابتكار، فعدها من شعره الذي جن به جنوناً(٢٣).

ومن دوافع دراسة الصورة الأولى من بائية ذي الرمة أيضاً، أن لفتها لغتان؛ اللغة المتوترة، واللغة الانفراجية، فالتوتر والانفراج هما المحوران الأساسيان للغة الغزل العذري(٢٤)، وقيمها الجمالية قيمتان؛ جمال عام وجمال خاص(٢٥)، وصورها صورتان؛ السلب والإيجاب(٢٦)، وينضاف إلى هذا الدافع اهتمام ذي الرمة- الذي ينتمي إلى مدرسة الغزل العذري- بتصوير الجمال الحسي المادي، على خلاف ما تعارف عليه العذريون، إذ يرى فيه وسيلة وأسلوباً لمقاومة الرعب والقهر المسلّط على الروح من القانون الديني والقيم الاجتماعية(٢٧).

بدأ ذو الرمة قصيدته البائية برسم مشهد وصفي لبكائه، أو لبكاء الشخصية التي جردها من نفسه، يقول:

ما بال عينك منها الماء ينسكب   كأنه من كلى مفرية سرب
وفراء غرفية أثأى خوارزها   مشلشل ضيعته بينها الكتب

يجرد الشاعر من نفسه شخصاً يسأله عن سبب انسكاب الدمع من عينيه بغزارة- وهو في الحقيقة يعني نفسه- ويشبه الدمع المنسكب من عينيه بالماء المسنكب من مزادة مرقعة، وقد بليت رقعها، ويستطرد ذو الرمة في وصف المزادة، إذ أفرد البيت الثاني لهذا الأمر، فقد وصفها بالسعة، وأنها مدبوغة بالغرف، واصطلح عليها الفساد إذّ التقت خوارزها، واتسع مكان الخرز فيها، فاصبح الماء يتقاطر من بين كتبها وخرزها، ولا شك في أن الشاعر يشبه عينيه المقرحتين بهذه المزادة البالية.

هذه صورة محسوسة ومأخوذة من واقع البيئة البدوية، ولا شكل أن ترجمة البيتين الشعريين هكذا- تفسد التذوق الأدبي، وتطمس ما يحمله ذو الرمة من تجربة ذاتية، وواجبنا الكشف عنها وتعرفها، لذا من المفيد أن نتأمل مفردات البيتين الأول والثاني، لعلها تسهم في الكشف عن ذات الشاعر وما يعتملها، لقد جاء بيتا الشعر غنيين بمد الألف، إذ كرره ذو الرمة غير مرة، ومدّ الألف عند علماء اللغة أطول أنواع المدّ زمناً، كما نلحظ تكراراً للحروف الانفجارية غير مرة، ممثلة بالباء والكاف والراء، وإلى جانب ذلك إتيان ذي الرمة بصيغة الفعل المضارع (ينسكب) وما تحمله هذه الصيغة من الدلالة الاستمرارية الحركية، ويضاف إلى ذلك أسلوب التجريد الذي ورد في البيت الأول، إذ وقف البلاغيون عند هذا الأسلوب، وقد رأوا أنه يتضمن معنى الصراع الداخلي الذي تضطرم به نفس الشاعر، وهو يواجه الضغوط الخارجية والقهر، ولا سيما أن ذا الرمة ينتمي إلى مدرسة الغزل العذري المقموع من قبل الحاكم السياسي، الذي يرى في هذا العشق عطالة وخموداً، ويرى فيه أيضاً نزوعاً إلى السكينة التي تتعارض مع تربية الفارس صانع الأمبراطورية الإسلامية، وصائن الحضارة من التفسخ، كما يرى فيه كسلاً مطلقاً على المستوى الخارجي الذي لا يخدم الأغراض الكبرى للدولة، المتمثلة في مشروع الإنشاء المادي والمعنوي للنهضة (انظر كتاب الغزل العذري، ليوسف اليوسف، ص ١٣-١٥)، والقانون الديني، والقيم الاجتماعية، وعلة هذا الأسلوب الذي سار عليه شعراء العربية علة نفسية، فوجود مسافة بين الشارع ونفسه ضرورة لابد منها إذا أردنا أن يرى نفسه بوضوح، ويقيم معها حواراً، ويخرج من غمرة التجربة التي طغت عليه(٢٨).

ولهذا نرى أن ذا الرمة يجرد من نفسه شخصية يقيم معها حواراً يتلون بلون عالمه المتناقض، ويظهر هذا التناقض بوضوح في معجمه الشعري الذي سنراه في اعتماده على لغتين، متواترة وأخرى انفراجية، وينضاف إلى ما ذكرناه أيضاً "الكلى المفريّة" إذ بواسطتها يمكننا الوصول إلى حقائق نفسية تعشش في ذات ذي الرمة، والحقيقة النفسية هذه مرتبطة بإحساس رجل الصحراء وبحثه عن الماء أبداً، فكثيراً ما عانى ذو الرمة الشاعر رجل المفاوز إذ يجهده التعب والعطش، فيأتي مزادته مستنجداً بها، فإذا هي فارغة لما أصابها من العطب فأفرغت ما بها من ماء، ولعلي أرى في هذه "الكلى المفردية" رمزاً إلى ضياع حب ذي الرمة وأمله في صحراء الحب، كما ضاع الماء في

تجربة الصحراء، وما بكاء ذي الرمة إلا شاهد على هذا الضياع. ولا ننسى ما خلعه ذو الرمة من وصف على تلك "الكلى المفرية" إنها "غرفية"، أي مدبوغة بالغرف، والغرف شجر يدبغ به، فلو وازنا بين صورتي "الكلى" إذ جاءت مرة "مفرية" وأخرى "غرفية" لوجدناهما صورتين متضادتين، فالأولى تحمل السلب، والأخرى تحمل الإيجاب، ولما كانت الدباغة عملاً إنسانياً يرمم ما أصابه الدمار فهذا يعني أن ذا الرمة يقاوم الرعب وتصدى للانتهاك الذي يوجهه الوجود- ممثلاً بالحاكم السياسي والقانون الديني والقيم الاجتماعية- إلى الروح(٢٩).

وجملة القول: إن ذا الرمة مشحون بانفعالات كثيرة وأحاسيس تنطوي على القلق تجاه الحياة ذاك القلق الذي دفعه إلى رفض القهر وعدم الاستسلام.

ثم يذكر ذو الرمة سبب بكاء الشخصية التي جردها- وإن كان يعني نفسه قائلاً:

أستحدث الركب من أشياعهم خبرا   أم راجع القلب من أطرابه طرب
أم دمنة نسفت عنها الصبا سفعاً   كما تنشر بعد الطية الكتب
سيلاً من الدعص أغشيته معارفها   نكباء تسحب أعلاه فينسحب
لا بل هو الشوق من دار تخونها   ضرب السحاب ومر بارح ترب

لعل سبب البكاء يعود لخبر جاءه من قبل القوم، أو شوق هاجه فحزن من أجله، أو دمنة وقف عليها فبعثت الذكرى فهاج حزناً وبكاءً، ثم تقرر الشخصية التي جردها- أن سبب البكاء ليس من خبر جاء ولا من أثر الدار، بل هو عشق وشوق لميّ التي سكنت هذه الدار التي اصطلحت عليها الطبيعة ممثلة بالمطر والرياح المحملة بالتراب.

إن ما حملته الأبيات الشعرية من مضامين، يدعونا إلى التساؤل عن سبب ذكر الشاعر لافتراضات عديدة، يعلل من خلالها سبب البكاء، هل هذه الافتراضات التي نحب أن نزعم أنها "فلتات لسان" أو تعبيرات مقحمة، أو مجرد حشو، اعتماداً على مبدأ عام، وهو أن لكل حادث سبباً أحدثه، لعل التأمل في الأبيات الشعرية يفضي بنا إلى الوقوف على ضربين من مصادر الحياة؛ مصدر الطبيعة المتمثل بريح الصبا وريح النكباء والمطر، ومصدر ثقافي متمثل في الكتب التي نشرت بعد طي، إن ريح النكباء التي تطمس معالم الدار بما تسحبه من تراب، تولد في نفس ذي الرمة القهر والرعب، لأن ذا الرمة يسقط ما في نفسه على عناصر الطبيعة، ولما كان ذو الرمة في الوقت نفسه- حاله حال العذريين- يتشبث بالأمل الذي يوصل إلى الأمن الذي بدوره يطرد الرعب والقهر، لذا جاء بريح الصبا التي جعلها تكشف معالم الدار، فأصبح حالها حال الكتاب المفتوح الذي يرى الرائي سطوره، فيعرف محتواه ومكنونه، وجاء الشاعر بالسحاب الذي هو المطر، والمطر في الشعر الجاهلي ثنائي الدلالة(٣٠)، فهو مقترن بالحياة إذ ينبت الكلأ، ومقترن بالموت إذ يعفي من الرسم، ولكن المطر هنا قد يكون مقترناً بالحياة، إذ جاءت مفردة (تخونها) تعني تعهدها، وتعهد الدار هنا يكون في جادة الخير وبناء الأمل، كما

جاءت مفردة (ضرب السحاب) تعني المطر الخفيف الذي يذكرنا بالغيث الذي ينشده أبناء البادية لما فيه من حياة تبعث الأمل، إذن ظني أن ذا الرمة إذا ما ذكر عناصر الرعب والقهر- رامزاً إلى الحاجز الديني والحاجز الاجتماعي والنظام السياسي- فإنه سرعان ما يأتي بعناصر تصدم ذلك، شأنه شأن العذريين الذين لا يفت اليأس في عضدهم، فالأمل يحدوهم دائماً لتحقيق ما يصبون إليه.

ثم يصف ذو الرمة ديار ميّ، إذ يقول:

يبدو لعينيك منها وهي مزمنة   نؤي ومستوقد بال ومحتطب
إلى لوائح من أطلال أحوية   كأنها خلل موشية قشب
بجانب الزرق لم تطمس معالمها   دوارج المور والأمطار والحقب

إنها ديار قد تقادم عهدها وأتى عليها الزمن، ولم يظهر للرائي منها غير نؤي، وموضع وقود بال، وموضع حطب، وبيوت مجتمعة متقاربة، كأنها بطائن أجفان السيوف الموشاة، ويحدد الشاعر مكان الديار التي هيجت أحزانه، فهي تقع إلى جنب الزرق، وهذه الديار لم تمسح معالمها "دوارج المور" ولا "الأمطار" ولم تنل منها السنون.

إن مفردات كثيرة وردت في الأبيات السابقة تنبع من جيشان عاطفي متصل، وهي مفردات تحمل من التأثير والإيحاء في مجال الحديث عن العواطف ما يؤهلها للكشف عن مكنون ذي الرمة. فذو الرمة الذي يعيش وشعراء الغزل العذري القهر والرعب والحرمان من الخارج بفعل القوى السياسية الحاكمة والدينية والاجتماعية، نراه في عالمه الداخلي يرفض ذلك، ولا يستسلم، ولعله يتمرد معتمداً على وسائل كثيرة، منها اللغة التي تعد تعبيراً عن الوجدان الداخلي، ومنها التصوير الفني الحسي الذي يعبر عما يكمن في نفس ذي الرمة من لذة عشيقة مقموعة ممنوعة، وما نلحظه في هذه الأبيات أن ذا الرمة اتكأ على مصادر حياتية تتمثل في عالم الطبيعة وفي الحياة اليومية، فالطبيعة حيث الرياح والأمطار والحقب تشكل عناصر قوى مدمرة، إذ تعبث براحة الأشياء واستقرارها وأمنها وسلامتها، وتعمل على فناء الإنسان وقتله(٣١)، بينما الحياة ممثلة بالنؤي والمستوقد البالي والمتحطب والبيوت (الأحوية) التي تشبه الحلل الموشاة، فكلها عناصر لا تقبل الزوال لأنها من فعل الإنسان(٣٢)، ومعنى ذلك أن عناصر الحياة اليومية التي ترمز إلى ذات الشاعر قد تصدت لعناصر الطبيعة التي ترمز إلى القوى التي تقمع وترهب، وينضاف إلى ذلك "الأطلال الأحوية المزمنة" التي صورها الشاعر بـ "حلل موشية قشب"، فالأطلال الأحوية المزمنة- على الحقيقة والواقع وكما تعاينها وتشاهدها العين_ تشكل أثراً دارساً بالياً، لأن يد الطبيعة ممثلة بالزمن قد امتدت إليها فغيرتها وبدلتها، ولكن الأطلال تلك تعيش في الذات الشاعرة، وبفعل الإنسان، جاءت مصونة

موشاة جديدة، وكأن ما أصابه التدمير والقبح ترممه وتجمله الذات الشاعرة، لأنها تنشد التماسك في وجه من يرهب ويدمر.

وفي البيت الثالث يحدد ذو الرمة ديار صاحبته ميّ، فهي "بجانب الزرق" وسواء أكان تحديد المكان يرتبط في ذهن ذي الرمة بتجارب شخصية أم يعد تعويذة له(٣٣)، فإن الشاعر جعل معالم الديار تستعصي على الغناء، إذ عطل فعل الطبيعة، متمثلاً بالرياح والأمطار والحقب.

وجملة القول: إن ذا الرمة عصي على الفناء الذي تحمله الحواجز في بيئته، وما ذلك إلا لأنه متشبث بالحياة التي تكمن في وجدانه، وتعيش غضة في ضميره. ثم يرسم ذو الرمة صورة وصفية لصاحبته ميّ، يقول:

ديار مية إذ مي تساعفنا   ولا يرى مثلها عجم ولا عرب
براقة الجيد واللبات واضحة   كأنها ظبية أفضى بها لبب
بين النهار وبين الليل من عقد   على جوانبه الأسباط والهدب
عجزاء ممكورة خمصانة تلق   عنها الوشاح وتم الجسم والقصب
زين الثياب وإن أثوابها استلبت   فوق الحشية يوما زائنها السلب
تريك سنة وجه غير مقرفة   ملساء ليس بها خال ولا ندب
إذا أخو لذة الدنيا تبطنها   والبيت فوقهما بالليل محتجب
سافت بطيبة العرنين، مارنها   بالمسك والعنبر الهدي مختضب
تزداد للعين إبهاجاً إذا سفرت   وتحرج العين فيها حين تنتقب
لمياء في شفتيها حوة لعس   وفي اللثات وفي أنيابها شنب
كحلاء في برج صفراء في نعج   كأنها فضة قد مسها ذهب
والعرط في حرة الذفرى معلقه   تباعد الحبل منه فهو يضطرب
تلك الفتاة التي علقتها عرضاً   إن الكريم وذا الإسلام يختلب

من المفيد قبل مناقشة الأبيات الشعرية أن نشير إلى بعض العناصر التي قد تسهم في الوصول إلى عالم الشاعر النفسي، فمن اللافت للنظر أن ذا الرمة قد ابتنى الصورة الوصفية لصاحبته مي معتمداً على مصادر حياتية متعددة، منها عالم الصفات الإنسانية متمثلاً في "ولا يرى مثلها عجم ولا عرب"، و "وملساء ليس بها خال ولا ندب"، و "عجزاء ممكورة خمصانة... وتم الجسم والقصب"، وعالم الحياة اليومية متمثلاً في "قلق عنها الوشاح"، و "زين الثياب"، و "بالمسك والعنبر الهندي مختضب"، و "كأنها فضة قد مسها ذهب"، وعالم الحيوان متمثلاً في "كأنها ظبية أفضى بها لبب"، وعالم الطبيعة متمثلاً في "بين النهار وبين الليل من عقد.. على جوانبه الأسباط والهدب".

ومما يلحظه الدارس من خلال الأبيات السابقة أن ذا الرمة في وصفه لصاحبته مي كان حسياً مادياً، وهذا يخالف نهج مدرسة الغزل العذري التي تميل إلى العفة والطهر والفضيلة، ولا تقترب من الوصف الحسي الذي هو شأن الغزلين الذين ينتمون إلى مدرسة الغزل الصريح اللاهي، وقد أشرنا إلى الدافع الذي من أجله كان ذو الرمة حسياً في غزله.

وذو الرمة في وصفه لمي كان يميل إلى التفصيل في ذكر أجزاء جسمها، فقد ذكر جيدها ولباتها، وعجزها وضمور بطنها، ووصف وجهها، والرائحة التي تفوح من عرنينها المصبوغ بالمسك والعنبر الهندي، ووصف أجزاء الوجه؛ الشفتين واللثات والأنياب والعينين والأذنين.

ومما يلحظه الدارس أيضاً أن لغة الأبيات في هذه الصورة لغة انفراجية، إذ تقدم المرأة – متمثلة بمي- على أنها سعادة ووعد بالفرح (٣٤).

كما أن إنعام النظر في الأبيات الشعرية يفضي إلى تعرف القيم الجمالية التي جسدتها الأبيات، فالشاعر يذكر القيم الجمالية العامة التي تعشقها أخلاق البدوي، وينشدها في المرأة المعشوقة، منها بياض الجيد، كقول ذي الرمة:

براقة الجيد واللبات واضحة   كأنها ظبية أفضى بها لبب

ومنها ضخامة العجز ودقة الخصر وضمور البطن، كقوله:

عجزاء ممكورة خمصانة تلق   عنها الوشاح وتم الجسم والقصب

ومنها الرائحة الطيبة التي تفوح من العرنين المصبوغ بالمسك والعنبر الهندي، كقوله:

سافت بطيبة العرنين، مارنها   بالمسك والعنبر الهندي مختضب

ومنها وصف الشفتين واللثات بالسواد، وهو ما أصطلح عليه العرب بأنه دليل الصحة والجمال، كقوله:

لمياء في شفتيها حوة لعس   وفي اللثات وفي أنيابها شنب

ويذكر ذو الرمة القيم الجمالية الخاصة به، التي يتمنى توافرها في حبيبته، منها قوله:

تريك سنة وجه غير مقرفة   ملساء ليس بها خال ولا ندب

(فالخال) التي كثر تغني الشعراء والعشاق بها قديماً وحديثاً، لا تعجب ذا الرمة، وربما رآها ثؤلولاً قبيحاً.

ومنها قوله:

كحلاء في برج صفراء في نعج   كأنها فضة قد مسها ذهب

فهو يفضل في صاحبته أن تكون خالصة البياض في بشرتها، وأن تكون ذات عينين مكحولتين على الفطرة، وواسعتين قد اشتد سوادهما وبياضهما.

وإنعام النظر في الأبيات الشعرية- موضوع الدراسة بخاصة، وغزل ذي الرمة في قصائد أخرى بعامة- يجعلنا لا نشك في حبه ميّ، إذ هو دائم الإعلان عنه، والشكوى، بل كان هذا الحب أعنف داع من دواعي قوله الشعر(٣٥)، وليس وسيلة يمتطيها الشاعر ليعبر بها إلى وصف الصحراء(٣٦)، إلا أننا نرى الصورة التي رسمها الشاعر لمي، أوسع من أن تكون صورة لامرأة بعينها، إنها صورة نمطية، وأنموذج كامل ونام، وحي، لما يتصوره ذو الرمة، ويرغب أن يكون أو تكون عليه حبيبته، وليس بدعاً أن يحصر ذو الرمة "الأنموذج" في صورة حبيبته، فهي لا تعدو عنده أن تكون عالماً صغيراً لهذا العالم الكبير(٣٧).

فبعد الإشارة إلى بعض العناصر السابقة، لعل التأمل في بعض أجزاء الصورة الوصفية التي رسمها ذو الرمة لمي يرشدنا إلى ما تحمله من ظلال كانت الذات الشاعرة قد جرتها وعايشتها، فقول ذي الرمة:

براقة الجيد واللبات واضحة كأنها ظبية أفضى بها لبب
بين النهار وبين الليل من عقد على جوانبه الأسباط والهدب

يُبرز مواطن الجمال الحسي في صاحبته ميّ، لا سيما جيدها ولباتها، فجيدها لامع كالبرق لصفائه وبياضه، ولباتها أيضاً ناصعة البياض، ولعله بدافع توضيح صورة ميّ، ابتنى صورة تشبيهية، طرفها الأول (المشبه) متمثلاً بميّ، وطرفها الثاني (المشبه به) متمثلاً بالظبية التي اختار لها مكاناً وزماناً وزينة؛ المكان يتمثل في الفضاء الواسع وما انعقد من الرمل، والزينة تتمثل في الأعشاب والنباتات الخضراء الجميلة، إذ قال: (الأسباط والهدب)، والزمان هو الأصيل، أو قبيل الغروب، وهو وقت شاعري جميل، وجملة القول: إن الظبية إذا ما برزت في هذا الأصيل، وفي هذا المكان الجميل الذي تزينه الأسباط والهدب برزت أجمل ما تكون، ولما كانت الظبية هي المعادل الموضوعي لميّ، إذن فمن هذه العناصر رسم ذو الرمة صورة ميّ.

ولما كانت حياة النص الشعري تكمن في قراءته غير مرة، لتعرف ما يحمله من ثروة بيانية جمالية، وثروة ثقافية معرفية، وفضاء للتأويل الحر المفتوح(٣٨)، ولكشف ما لم ينكشف فيه من قبل، ولقول ما لم يحسن المؤلف قوله(٣٩)، كان من المفيد التأمل مرة ثانية في هذين البيتين لعلنا نقف على ما استبطنا من معان، فالظبية المعادل الموضوعي والمكافئ لمى، مكانها الفضاء الواسع الذي تعقد رمله واسترق، وازدان بنبات السبط وشجر الهدب الطويل، وزمان الرعي زمان ممتد من الغداة إلى العشي، ومعنى الكلام: أن الظبية ترعى بمفردها فلا ينافسها منافس من الحيوان، لذا ستأخذ حاجتها من الطعام الندي الطري الذي يغنيها عن الحاجة إلى الماء، وبهذا صقل جسمها إذ اكتنز باللحم والشحم بسبب المرعى الخصيب، وهذا منظر جمالي يسر الناظرين، وأن تكون الظبية بمفردها في ذاك المكان يوحي بتمتعها بالحرية في الحركة والقيلولة، وأن تكون بمفردها أيضاً يوحي أنها ستتوجس وتستوحش، وهذا يدفعها إلى أن تكون حذرة، من أعدائها

ممثلين بالحيوان المفترس، والإنسان الصياد، وأخذ الحذر يعمل على تنشيط حواس الظبية، وبخاصة تشوفها لتكشف أرجاء ذلك الفضاء الذي نزلته، كل هذا ولد فيها طاقة تؤهلها للسرعة إذا ما حزب الأمر، وجدّ الجدّ، لتنجو من عدوها، هكذا كانت مي نشيطة وحرة إلى جانب جمالها الحسي إذ فاض معادلها الموضوعي- ممثلاً بالظبية- عليها، ولما كان الشاعر يسقط ما في نفسه على صاحبته، إذا كان ذو الرمة يمتلك أيضاً من أسباب القوة والنشاط، ما يجعله يرفض القيد والرعب والقهر الاجتماعي المفروض عليها وعلى حبه. وقوله:

عجزاء ممكورة خمصانة قلق عنها الوشاح وتم الجسم والقصب
زين الثياب وإن أثوابها استلبت فوق الحشية يوما زانها السلب
تريك سنة وجه غير مقرفة ملساء ليس بها خال ولا ندب
سافت بطيبة العرنين، مارنها بالمسك والعنبر الهندي مختضب

في ظاهر البيت الشعري الأول يتراءى لنا أن ذا الرمة يصف الملامح الجسدية لميّ، لإظهار مواطن الحسن والجمال الحسي فيها، فهي عظيمة العجز، وحسنة طي الخلق، وضامرة البطن، وقد أعطى ضمور بطنها صورة حسية تتمثل في قلق الوشاح، كما أن جسمها قد تم في اعتدال وتناسب، وكذلك الأمر بالنسبة لعظامها، فهي جميلة الخلق والخلقة، هذا المعنى الظاهري لعله يحجب عنا ما كان به ذو الرمة مسكوناً، وهو الخوف والرعب، لذا يليق أن نكشف في البيت ما ينسجم ونفسية ذي الرمة، ويكون ذلك بالنظر إلى أن تصوير ميّ بأنها امرأة عجزاء وذات خصر ضامر، لا يقصد ذو الرمة من ورائه رسم صورة جمالية لصاحبته بقد ما قصد بناء صورة لامرأة مثال تقوى على القيام بما يوكل إليها من مهام(٤٠)، ولا شك أن ذا الرمة شأنه شأن سابقيه من الشعراء لم يقدم ميّ المرأة المثال بصورة جامدة، وإنما بصورة تنبض حياة، معتمداً على غير حاسة، منها الحركة والنظر والشمّ، ومنها أصوات الحروف الصادرة من أنواع المدّ ومن تكرار التنوين في قوله "ممكورة خمصانة قلق"، ومن تكرار الحروف ممثلة بالميم والقاف، وهكذا فإن ميّ أهل للنهوض بما يعهد إليها، ولما كان ذو الرمة الموضوع المكافئ الخفي لميّ إذ أسقط ما في نفسه على صاحبته، إذن فهو من الكفاءة والقدرة ما يؤهله للتماسك في وجه الدمار والقهر والحرمان.

ثم ينهي حديثه عن صورة ميّ، قائلاً:

تلك الفتاة التي علقتها عرضاً إن الكريم وذا الإسلام يختلب

ظاهر المعنى أن ذا الرمة يوضح سبب بكائه وتقرح عينيه، إذ يرده إلى هذه الفتاة ممثلة بميّ، وكأنه يقول- بعد ذكره ما تتحلى به ميّ من جمال حسي- ألا تستحق البكاء والحزن الطويل، ثم قال: إنني قد وقعت في هواها عن غير قصد ودون عمد، لعل المعنى

الظاهري يفضي بنا إلى استبطان كنه ذي الرمة، فكأنه يعلن حقه المشروع في الحب، إذ إنه لم يقترف إثماً فيه، وإنه لم يلجأ إلى ضرب موعد مع من أحب من وراء حجاب، أو اختلاس نظرة آثمة، أو اقتناص هناءة غير شرعية، فالإسلام لا يحرم الحب، والمسلم يمتلك من الرقة والأحاسيس والعواطف ما يجعله يلبي نداء الجمال.

ومما يتصل بحديث الغزل الذي رأينا- وصف الشاعر لنفسه وراحلته، يقول:

ليالي اللهو يطبيني فتبعه كأنني ضارب في غمرة لعب
لا أحسب الدهر يبلي جدة أبداً ولا تقسم شعبا واحداً شعب
زار الخيال لمي هاجعاً لعبت به التنائف والمهرية النجب
معرساً في بياض الصبح وقعته وسائر السير إلا ذاك منجذب
أخا تنائف أغفى عند ساهمة بأخلق الدف من تصديرها جلب
تشكو الخشاش ومجرى النسعتين كما أن المريض إلى عواده الوصب
كأنها جمل وهم وما بقيت إلا النحيزة والألواح والعصب
لا تشتكى سقطة منها وقد رقصت بالمفاوز حتى ظهرها حدب
كأن راكبها يهوي بمنخرق من الجنوب إذا ما ركبها نصبوا
تخدي بمنخرق السربال منصلت مثل الحسام إذا أصحابه شحبوا
والعيس من عاسج أو واسج خببا ينحرن من جانبيها وهي تنسلب
تصغي إذا شدها بالكور جائحة حتى إذا ما استوى في غرزها تثب

يستعيد ذو الرمة هنا في هذه الأبيات أيام شبابه السعيدة، وليالي لهوه البريء، ويذكر كيف كانت ليالي اللهو وأيام الشباب تدعوه فيستجيب لداعي الهوى والصبا، ويسبح في دنياه القصيرة كما يسبح اللاعب في حوض عميق من الماء، أما الآن فقد انقضت الأيام، ومرت تلك الليالي بسرعة عجيبة، لعل هذا المعنى الظاهري ينطوي على معنى خفي باطني ما جال في خاطر ذي الرمة، لذا يليق بنا أن نجتهد من أجل الوصول إليه أو الاقتراب منه، فالشاعر عندما ارتد إلى الماضي -إذ ذكرنا ذكرياته- كان يرمي إلى تحقيق التوازن مع حاضره الذي يحمل الخوف والرعب والقهر، وهذا أسلوب شائع في الشعر العربي القديم(٤١)، وعندما ذهب يشكو الدهر الذي يحول الشاب القوي إلى هرم ضعيف، ويحول الشعب الواحد إلى شعب متفرقة في نياتها واتجاهاتها، فلعله يقصد بالدهر مجتمعة على اختلاف فعالياته وميادينه السياسية والدينية والاجتماعية، فما استنه المجتمع. من قوانين وما اصطلح عليه من قيم كان يبلي المرء، ويجعله خلقاً رثاً بالياً، وعلى الرغم من ذلك بقي ذو الرمة وفياً لمبادئه، متشبثاً بها، متفانياً في الحفاظ عليها، والسهر من أجل صونها، حاله في ذلك هي حاله مع ميّ، فهي لا تفارق قلبه وفكره، لا في حال النوم الذي سببه التعب، وهو يجوب القفار، إذ أغفى بجانب ناقته، عندها لاحقه

خيال ميّ، والمتعب النائم كثير الحلم، فحلم بميّ، ولا في حال اليقظة، فهي دنياه في صحوه، وأحلامه في نومه.

وبعد أن وصف ذو الرمة حاله انتقل إلى وصف ناقته، وقد نفينا سابقاً أن يكون هذا الانتقال من أجل العبور إلى موضوع ثان في القصيدة، أي الانتقال من حديث الغزل إلى حديث الناقة، فالناقة هنا الموضوع المعادل لحال ذي الرمة، فذو الرمة يشكو مجتمعه وأساليبه المسلطة عليه، التي ولدت فيه القهر والرعب، إذ قال: "وسائر السير إلا ذاك منجذب"، و "أخا تنائف" وما ناقة ذي الرمة، إلا كذي الرمة، فهي تشكو ما يلتصق بها، تشكو التصدير الذي أذهب وردفها، وتشكو الخشاش ومجرى النسعتين، والرحلة التي رعت لحمها وشحمها، ولم تبق منه إلا "النحيزة والألواح والعصب" حالها حال صاحبها ذي الرمة الذي "لعبت به التنائف".

ومع ذلك فإنها تجاهد وتتماسك من أجل توصيل ذي الرمة إلى بغيته، لذا (لا تشتكى سقطة منها) و (كأن، راكبها يهوي بمنخرق من الجنوب إذا ما ركبها نصبوا) و (العيس ينحزن من جانبيها) إذا هي تنسلب، كلها آيات على فرط نشاط الناقة والاطمئنان إلى ركوبها.

ومعنى الكلام أن ناقة ذي الرمة كذي الرمة، فكلاهما يشكو ما سلط عليه، وكلاهما جاد يرفض الاستسلام، فذو الرمة يرفض انفصال كيانه عن كيان ميّ، وانفصال وجدانه عن وجدانها، وهل كان له أن يختار بين وجوده وعدمه، أو بين حياته وموته؟ هكذا يتبدى لنا موقف ذي الرمة من قوانين القهر الاجتماعي والسياسي والديني التي تسعى لإبعاد التعليق والهيام اللذين يقضيان بالوصال والانسجام والاتحاد بين المحب ومن حب، وهكذا كان حال ناقة ذي الرمة المعادل الموضوعي له، ترفض الاستسلام للمفاوز حتى وإن احدودب ظهرها، فناقة ذي الرمة كذي الرمة طيعة مخلصة له (تصغي إذا شدها بالكور جانحة)، وذو الرمة طيع مخلص ما انفك يتعلق بما يشده إلى ميّ من أواصر الوفاء والعشق.

وجملة القول في أبيات الصورة موضوع الدرس- أنها فيض من عاطفة الحرمان التي سرت في أجواء القصيدة، وأنها فيض من الآخات والأنين والدموع التي اعتادت ذا الرمة من حين إلى آخر حتى كادت تخنقه خنقاً، فها هو يصرخ في ألم ممض، وها هي ناقته المعادل الموضوعي له تئن مثله وتتوجع وتشتكي إذ رعتها الفيافي، إن الصورة موضوع الدرس في حقيقتها رثاء روح معذبة أشقاها الحب وأسقمها الحنين إلى ميّ، إنها لصورة ظاهرها الفرح ممثلاً بالغزل وباطنها مصبوغ بصبغة سوداء قاتمة، إنه قدر مقدور على ذي الرمة ومن كان على شاكلته من أهل الصبابة أن يتجرعوا الحرمان وأن يعيشوا الرهاب.

وبعد هذه السياحة في نص ذي الرمة، يليق- لكي ندرس النص الأدبي- أن نفيد من خبرات العلوم الإنسانية، وأن نلمّ بالمعاني الثانية للنص الأدبي، أو ما توحي به الألفاظ

من دلالات تتجاوز حدّ التعرف المعجمي لمعاني الكلمات، إذ يجب أن يقف الدارس على كل جزئيات النص لتعرف ما فيه من إبداع في داخله، ثم يتبنى معالجة معالمه الخارجية، في صلته بصاحبه ومجتمعه، وأن نستنتج منه ما يمكن أن يكشف من هذه الدلالات المختلفة، وأخيراً يتحول النص بين أيدينا إلى تعبير وجدل وتصوير وجمال يحتاج لأكثر من وقفة وأكثر من قراءة، بل عن تكرار القراءة يساعد على استنباط كل ما يكنه النص الأدبي من طاقات إيحائية مختلفة، كما أن القراءة الثانية وما بعدها تساعد الناقد نفسه على الخروج من منطقة يقتصر فيها على الانطباع والتأثر إلى منطقة أخرى أكثر رحابة في معرفة النص الأدبي، وليس أقدر على ذلك من الاتجاه التكاملي في النقد الأدبي.

الحواشي

(١) انظر الدكتور عبد الله التطاوي، القصيدة العباسية، قضايا واتجاهات، مكتبة غريب، سنة ١٩٨١م، ص ٧ وما بعدها.

(٢) المرجع السابق نفسه.

(٣) عبد القاهر الجرجاني، أبو بكر بن عبد الرحمن بن محمد (ت ٤٧١ أو ٤٧٤هـ)، دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت، سنة ١٩٨١م، ص ٣٦٨.

(٤) الدكتور ماهر حسن فهمي، رؤية فنية في دراسة النص الأدبي، مجلة حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة قطر، العدد الرابع، سنة ١٩٨١م، ص ٩.

(٥) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٣٨٩.

(٦) حازم القرطاجني، أبو الحسن بن القاضي بن حازم (ت ٦٨٤هـ)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، تونس، سنة ١٩٦٦م، ص ٣٤١.

(٧) المصدر السابق، ص ٢٢٢.

(٨) المصدر السابق، ص ١٢١.

(٩) محمد خلف الله أحمد، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، سنة ١٩٤٧م، ص ٢٢.

(١٠) الدكتور ماهر حسن فهمي، رؤية فنية في دراسة النص الأدبي، ص ١١.

(١١) ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم (ت ٢٧٦هـ)، الشعر والشعراء، تحقيق مفيد قمحية، دار الكتب العلمية، بيروت، سنة ١٩٨١م، ص٢٠.

(١٢) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر، طبعة مكتبة المثنى، بغداد، سنة ١٩٧٩م، ص ٤.

(١٣) انظر: فنسنت، سي لابيه، نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة حسن عون، نشر منشأة المعارف، الإسكندرية، سنة ١٩٥٤م، ص ١٠٩ وما بعدها.

(١٤) الدكتور شكري محمد عياد، موسيقا الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، سنة ١٩٧٨م، ص ١٤٩ وما بعدها.

(١٥) الدكتور شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة، سنة ١٩٦٢م، ص ٩٤ وما بعدها.

(١٦) الدكتور محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، بيروت، سنة ١٩٨٠م، ص ٨٤ وما بعدها.

(١٧) الدكتور ماهر حسن فهمي، رؤية فنية في دراسة النص الأدبي، ص ١٥.

(١٨) ذو الرمة، غيلان بن عقبة العدوي (ت١١٧هـ)، الديوان، تحقيق الدكتور عبد القدوس أبو صالح، دمشق، سنة ١٩٧٢م، ج١، ص٩ وما بعدها.

(١٩) اللهم إلا ما روي عن بلال بن جرير الذي قال عندما سئل عن أجود شعر ذي الرمة قال: "هل حبل خرقاء بعد اليوم مذموم" إنها مدينة الشعر، أنظر أبو الفرج الأصفهاني، علي بن الحسين (ت ٣٥٦هـ)، الأغاني، دار الفكر، بيروت، سنة ١٩٥٦م، ج ١٦، ص ٢٤٢.

(٢٠) أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، دار صادر، بيروت، سنة ١٩٦٣م، ص٨١.

(٢١) ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر (ت ٦٨١هـ)، وفيات الأعيان، تحقيق محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، سنة ٩١٤٨م، ج٣، ص ١٨٩.

(٢٢) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج١٦، ص ٢٣٤.

(٢٣) المصدر السابق نفسه، ج١٦، ص ٢٣٣.

(٢٤) انظر يوسف اليوسف، الغزل العذري، دار الحقائق، دمشق، ط٢، سنة ١٩٨٢م، ص١٤١.

(٢٥) الدكتور طراد الكبيسي، ذو الرمة، بغداد، سنة ١٩٦٩م، ص ٧٩.

(٢٦) يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، دمشق، ط٢، سنة ١٩٨٠م، ص ١٩٨.

(٢٧) يوسف اليوسف، الغزل العذري، الصفحات ١٠٤، ١٠٥، ١٢٣.

(٢٨) انظر الدكتور إبراهيم موسى السنجلاوي في بحثه القيم "قراءة ثانية في بعض جوانب رائية عمر بن أبى ربيعة"، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، الأردن، المجلد الثاني، العدد الأول، سنة ١٩٨٧، ص ٧٢.

(٢٩) انظر يوسف اليوسف، الغزل العذري، ص ١٢٣.

(٣٠) الدكتور مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، ط٢، سنة ١٩٨١م، ص ٢٣٩، ص ٢٦٣.

(٣١) المرجع السابق، ص ٢٦٨.

(٣٢) الدكتور مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، ط٢، سنة ١٩٨١م، ص٦٠.

(٣٣) المرجع السابق، ص ٦٢.

(٣٤) يوسف اليوسف، الغزل العذري، ص ١٤٠.

(٣٥) ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني، العمدة، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة بمصر، ط٣، سنة ١٩٦٣م، ج١، ص ٢٠٦.

(٣٦) وهذا خلاف ما ذهب إليه الدكتور شوقي ضيف في كتابه "التطوير والتجديد في العشر الأموي"، دار المعارف بمصر، ط٢، ص ٢٧٣، ص ٢٧٤.

(٣٧) الجاحظ، أبوعثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق حسن السندوبي، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ط٣، سنة، ١٩٤٧م، ج١، ص ٦٩، ص ٧٠.

(٣٨) انظر الدكتور عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة، عالم المعرفة، الكويت، سنة ١٩٨٧م، ص٢٢.

(٣٩) انظر علي حرب، نقد النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، سنة ١٩٩٣، ص ٢٠.

(٤٠) الدكتور علي البطل، الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس، ط٢، سنة ١٩٨١م، ص ٥٨ وما بعدها.

(٤١) الدكتور إبراهيم موسى السنجلاوي، قراءة ثانية في بعض جوانب رائية عمر بن أبي ربيعة، ص ٧٧.

المصادر والمراجع

- أحمد، محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، سنة ١٩٤٧م.
- الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (ت ٣٥٦هـ)، الأغاني، دار الفكر، بيروت، سنة ١٩٥٦م.
- البطل، د. علي، الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس، ط٢، سنة ١٩٨١م.
- التطاوي، د. عبد الله، القصيدة العباسية، قضايا واتجاهات، مكتبة غريب، سنة ١٩٨١م.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبين، تحقيق حسن السندوبي، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ط٣، سنة ١٩٤٧م.
- الجرجاني، عبد القاهر أبو بكر بن عبد الرحمن بن محمد (ت ٤٧١ أو ٤٧٤هـ)، دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت، سنة ١٩٨١م.

أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر، طبعة مكتبة المثنى، بغداد، سنة ١٩٧٩م.

- ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر (ت ٦٨١هـ)، وفيات الأعيان، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، سنة ١٩٤٨م.
- ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني (ت ٤٦٣هـ)، العمدة، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة بمصر، ط٣، سنة ١٩٦٣م.
- ذو الرمة، غيلان بن عقبة العدوي (ت ١١٧هـ)، الديوان، تحقيق الدكتور عبد القدوس أبو صالح، دمشق، سنة ١٩٧٢م.
- السنجلاوي، د. إبراهمي موسى،، قراءة ثانية في بعض جوانب رائية عمر بن أبي ربيعة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، الأردن، المجلد الثاني، العدد الأول، سنة ١٩٨٧.
- ضيف، د شوقي.
  ١- في النقد الأدبي، دار المعارف بمصر، ط٣، سنة ١٩٦٢م.
  ٢- التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف بمصر، ط٢.
- العشماوي، د. محمد زكي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، بيروت، سنة ١٩٨٠م.

- عياد، د. شكري محمد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، سنة ١٩٧٨م.
- فنسنت، سي لابيه، نظرية الأنواع، الأدبية، ترجمة حسن عون، نشر منشأة المعارف، الإسكندرية، سنة ١٩٥٤م.
- فهمي، د. ماهر حسن، رؤية فنية في دراسة النص الأدبي، مجلة حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة قطر، العدد الرابع، سنة ١٩٨١م.
- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم (ت ٢٧٦هـ)، الشعر والشعراء، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، سنة ١٩٨١م.
- القرشي، أبو زيد، جمهرة أشعار العرب، دار صادر، بيروت، سنة ١٩٦٣م.
- القرطاجني، حازم أبو الحسن بن القاضي بن حازم (ت ٦٨٤ هـ)، منهاج البلغاء وسراج الادباء، تحقيق د. محمد الحبيب ابن الخوجة، تونس، سنة ١٩٦٦م.
- الكبيسي، د. طراد ذو الرمة، بغداد، سنة ١٩٦٩م.
- مكاوي، د. عبد الغفار، قصيدة وصورة، عالم المعرفة، الكويت، سنة ١٩٨٧م.
- ناصف، د. مصطفى:
  ١- دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، ط٢، سنة ١٩٨١م.
  ٢- قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، ط٢، سنة ١٩٨٠م.
- اليوسف، اليوسف:
  ١- مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، دمشق، ط٢، سنة ١٩٨٠م.
  ٢- الغزل العذري، دار الحقائق، دمشق، ط٢، سنة ١٩٨٢م.

تاريخ ورود البحث إلى مجلة جامعة دمشق ١٩٩٩/١/٦.